

APONTAMENTOS PARA O ESTUDO DO ARRANJO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: HISTÓRIA, FONTES E PERSPECTIVAS DE ANÁLISE

Virgínia de Almeida Bessa
Programa de Pós-Graduação em História Social – FFLCH-USP
vbessa@uol.com.br

Resumo: Dentre os diversos elementos que compõem a chamada “canção de consumo”, o arranjo é sem dúvida o menos privilegiado pelos estudos acadêmicos, em especial no campo da História. As dificuldades encontradas pelos pesquisadores que se embrenham por essa seara são inúmeras, a começar pela complexidade do objeto. A ela se somam a escassez das fontes e a inexistência de um aporte teórico-metodológico específico para sua análise. Nessa comunicação, proponho algumas direções para o estudo do arranjo na música popular brasileira. Tais apontamentos se darão em três níveis. O primeiro, de caráter teórico, traz um mapeamento do campo de estudos da música popular, indicando em que medida o estudo do arranjo vem preencher algumas de suas lacunas. Em seguida, proponho algumas problematizações possíveis em torno do estudo do arranjo na música popular brasileira. Finalmente, com base nas dificuldades encontradas em minha própria pesquisa, indico algumas das fontes existentes para seu estudo.

Palavras-chave: Arranjo, História e Música, Música Popular Brasileira

Há pelo menos duas décadas, a música popular urbana do Brasil tem sido objeto de estudo de inúmeros pesquisadores das Ciências Humanas e Sociais, oriundos das mais diversas áreas, tais como a História, a Sociologia, a Antropologia, a Literatura e a Lingüística. Embora pequena, se comparada à bibliografia memorialística produzida por jornalistas e profissionais do campo do entretenimento¹, a produção acadêmica sobre música popular tem crescido significativamente nos últimos anos, fato que se comprova pelo aumento no número de dissertações e teses sobre o tema.

Nota-se, entre esses pesquisadores, um esforço legítimo de compreender as relações entre a produção musical de uma determinada época, local ou segmento sócio-econômico, e o processo social. Nessa linha de trabalho, entre os estudos que se dedicam à exploração de fontes propriamente musicais (sejam elas impressas, na forma de partituras, ou sonoras, na forma de gravações), a grande maioria tem se voltado para a canção popular, detendo-se quase que exclusivamente na dimensão poética (letra) das mesmas. Quando muito, tecem-se breves comentários, em grande parte meramente ilustrativos, sobre sua estrutura formal, suas características rítmicas, melódicas e harmônicas, ou seus aspectos interpretativos (no caso das gravações).

Por outro lado, os elementos estritamente musicais de tais fontes, quando recebem a atenção do pesquisador, têm sido analisados quase que exclusivamente pelos estudiosos da Musicologia. Em geral, os poucos trabalhos sobre música popular realizados nessa área restringem-se às análises tradicionais, muitas vezes numa abordagem meramente descritivista, deixando de lado os problemas relativos à realidade histórica, política e social

¹ Trata-se da vasta literatura que, a partir da década de 1960, foi produzida por produtores, músicos e radialistas. Apesar de carecerem, muitas vezes, de preocupações científicas, esses trabalhos permanecem, até hoje, fontes valiosíssimas para o estudo da música popular.

em que determinadas obras musicais foram realizadas ou consumidas. Quando muito, este contexto é evocado apenas como “pano de fundo” de uma determinada produção musical ou de uma corrente estética.

Criou-se, assim, um campo de estudos “bipartido”: de um lado, musicólogos que dominam os aspectos específicos da linguagem musical, mas negligenciam suas implicações políticas e sociais; de outro, historiadores, antropólogos, sociólogos e críticos literários que buscam compreender a realidade social a partir de uma determinada produção musical, deixando de lado, contudo, a própria música em seus aspectos intrínsecos (Ikeda, 2000). Recentemente, algumas tentativas de aproximar uma avaliação “técnica” da música popular ao estudo crítico da sociedade foram levadas a cabo por alguns estudiosos. Para mencionar apenas alguns, cito Luiz Tatit (2004), que aliou o estudo das relações entre texto e melodia na canção popular a um esforço interpretativo da sociedade brasileira, e Carlos Sandroni (2001), que procurou traçar os elos entre as transformações internas à estrutura rítmica do samba e os processos de nacionalização e mercantilização do gênero nos anos 1920 e 1930.

Não se pretende, com isso, sugerir que todos os trabalhos históricos ou sociológicos sobre a música popular devam, necessariamente, se deter sobre a linguagem musical, tampouco que os estudos musicológicos devam ter por finalidade a compreensão dos processos sociais. Nota-se, apenas, a escassez de trabalhos que busquem aliar essas duas tendências. No caso específico do historiador, para quem o esforço de uma compreensão dialética entre “texto” e “contexto” é tão caro, tal escassez revela-se quase como negligência. Basta lembrar que os documentos visuais, a literatura ou o cinema têm recebido maior atenção do estudioso no que diz respeito à especificidade de suas linguagens. Interpretadas à luz de um vasto substrato teórico, elas permitem ao historiador

desvendar as formas discursivas por meio das quais uma determinada realidade social se dá a ler ou a ver. Por que não tentar compreender os modos pelos quais uma dada sociedade ou época é escutada, ou se dá a ouvir?

*

Diante dessa questão, o estudo do arranjo na canção popular, em geral preterido pelos historiadores, parece-nos um bom caminho para investigar as relações entre a linguagem musical e a realidade histórico-social. Diversos obstáculos, contudo, se antepõem ao pesquisador que se dedica a embrenhar-se por esta seara.

O primeiro deles diz respeito à própria complexidade do objeto. No âmbito da criação artística, aquilo que se denomina genericamente de “arranjo” diz respeito a uma série de procedimentos que incluem desde a harmonização de uma melodia dada (que pode variar de um arranjador para outro) até a escolha da instrumentação, do andamento e, em alguns casos, da figuração rítmica da peça. Por outro lado, é preciso destacar o caráter híbrido desses procedimentos, que mesclam recursos oriundos da chamada música de concerto a uma tradição interpretativa e composicional que remete, de um lado, às práticas musicais coletivas e, de outro, às exigências impostas pelo mercado fonográfico e pelo gosto médio do público. Nesse sentido, cabe questionar se os métodos tradicionais de análise musical dão conta da compreensão total desses procedimentos.

Cito, a título de exemplo, a análise comparativa elaborada por José Estevan Gava entre os arranjos produzidos pela geração de sambistas que ele denominou de “velha guarda” e aqueles elaborados pelo movimento “Bossa Nova” para as mesmas canções (Gava, 2002). Com base na análise funcional dos acordes utilizados em cada uma das “versões”, ele revela não ter havido grandes mudanças estruturais nos encadeamentos

harmônicos elaborados por uma e outra geração: as mesmas funções tonais teriam sido utilizadas em ambos os estilos, sendo, no entanto, "camufladas" nos arranjos bossanovistas, por meio do acréscimo de notas tradicionalmente consideradas exógenas aos acordes (como quartas e sextas, quintas diminutas e aumentadas e sétimas maiores e diminutas) e do uso de suas "superestruturas" (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras maiores e menores).

Como compreender, então, a identificação do movimento Bossa Nova com uma linguagem harmônica “moderna” e “arrojada” - ainda que tal identidade tivesse sido forjada pelos próprios participantes do movimento e seus entusiastas, e não tivesse relação direta com os recursos harmônicos utilizados em suas composições e arranjos, os quais já eram utilizados na música popular brasileira pelo menos duas décadas antes?² Isso nos põe diante de um novo problema: do arranjo como uma forma de (re)construção do sentido na canção popular. No caso da Bossa Nova, tal sentido (“moderno” e “arrojado”) se efetiva não apenas no âmbito da harmonia, mas também da instrumentação, da rítmica (identificada à famosa “batida de violão” de João Gilberto), da busca de um timbre convincente, etc. A análise musicológica tradicional, unicamente, não dá conta de explicar todos esses processos.

Revela-se, assim, a necessidade de cada pesquisador, em função das características de seu objeto, criar um método próprio de análise. Poucos trabalhos, no entanto, têm seguido esse caminho. Entre eles figura, por exemplo, a dissertação de mestrado de Márcio Luiz Gusmão Coelho. Com base na metodologia analítica de Luiz Tatit (1996), que propõe

² A título de exemplo, ouvir as gravações dos arranjos elaborados por Radamés Gnattali para o Trio Carioca na década de 1930, os quais já fazem uso dos acordes “arrojados” que seriam utilizados na década de 1960 pela Bossa Nova. Algumas dessas gravações estão disponíveis no site do Instituto Moreira Sales (www.ims.com.br).

a existência de uma correlação direta entre letra e melodia na música popular, o autor propõe um estudo da instrumentação de diversos arranjos, propondo que haja uma correspondência entre determinados timbres e a dicção que se quer imprimir a cada canção: “Se o arranjador privilegia instrumentos de declínio rápido (percussão, por exemplo, privilegiando os ataques consonantais), podemos pressupor sua intenção de exacerbar os processos de concentração intensos e extensos da canção e, caso opte por instrumentos que possibilitem duração ou a ilusão de duração, podemos pressupor sua intenção de privilegiar os processos de extensão da canção em questão (privilegiando os alongamentos vocálicos)” (Coelho, 2002:37).

A elaboração de uma metodologia particular de análise, entretanto, dá conta tão-somente das questões internas da linguagem musical. Uma segunda dificuldade enfrentada pelo pesquisador diz respeito, justamente, à já referida relação entre a linguagem e a realidade social. Nesse sentido, faz-se necessário abordar os aspectos da criação musical que extrapolam o âmbito de sua produção, abrangendo também a circulação e o consumo.

Segundo Peter Szendy, pesquisador e músico francês, o arranjo musical tem como principal característica tornar pública uma percepção particular, única, qual seja: a do arranjador (2001:23). Este, munido de certas ferramentas, saberia como *escrever* (e executar) sua própria *escuta*. Imerso em seu tempo, ele transmutaria em *novos sons* tanto as melodias tradicionais, já bastante conhecidas, como as composições que, mesmo sendo originais, estariam ainda desprovidas do envoltório que as tornaria consumíveis – o arranjo. Para o historiador, tal procedimento pode ser analisado sob dois aspectos: 1) em sua singularidade, na medida em que revela a escuta particular do arranjador. 2) em suas implicações sociais e históricas, na medida em que revela quais sonoridades foram

consideradas, em cada época, “escutáveis”, e quais foram banidas da escuta possível, acusadas de “feias”, “impróprias”, “americanizadas”, “pobres”, “ultrapassadas” etc.

É importante ressaltar que uma história das gerações de arranjadores da música popular brasileira ainda está por ser escrita. Traçaremos, por isso, um breve panorama histórico, que possa ser útil para nos movermos por este território.

*

O arranjo musical, tal qual hoje o concebemos³, surgiu na Europa, na segunda metade do século XIX, como uma forma de transpor para a linguagem pianística obras consagradas para a escritura orquestral ou, no caminho inverso, orquestrar peças originalmente concebidas para instrumentos solistas ou para pequenas formações. Originalmente aplicado à “música de concerto”, o recurso foi rapidamente incorporado pela chamada “música ligeira” e aquela realizada em ambiente doméstico, tornando-se prática bastante comum. Alguns autores identificam, nesse momento, o início do processo que Adorno denominou “regressão da audição” (Adorno, 1975). Max Weber, por exemplo, apontou que a “vulgarização” da arte musical teria ocorrido no final do século XVIII, intensificando-se no XIX, justamente com a popularização do piano, um “instrumento doméstico burguês” que, muito antes do fonógrafo, tornara-se um meio de difusão musical de massa (1995:148).

³ Em linhas gerais, o termo “arranjo” pode ser aplicado a qualquer peça musical que tenha tomado como base ou incorporado um material pré-existente. Segundo o *Grove Dictionary*, essa definição “pode ser aplicada para toda a música ocidental, de Hucbald a Hindemith. (...) Logo, a variação, o contrafactum, a paródia, o *pasticcio* e trabalhos litúrgicos baseados em *cantus firmus*, todos envolvem o arranjo, em alguma medida”. O arranjo moderno, entretanto, surge apenas no século XIX, determinado, de um lado, pela valorização dos diferentes timbres instrumentais, e, de outro, pela popularização do piano. Ele indica a transposição de uma composição para um meio diferente do original, ou ainda a elaboração ou simplificação de uma peça sem alteração do meio. Isso implica o reconhecimento do material composicional original (harmonia, melodia) e da autoria da peça.

No Brasil do século XIX, diversas obras orquestrais, como concertos, óperas e sinfonias, entre outras peças românticas, logo penetraram os lares burgueses, os salões e as praças, na forma de *pot-pourris* para piano ou para banda (Mammí, 1999:3). Ao lado delas, maxixes, tangos, *habaneras*, *fox-trots*, *ragtimes*, sambas e outros gêneros populares, também adaptados para a linguagem “pianeira”, tornaram-se os principais sucessos de vendas de partituras, invadindo a cena musical brasileira. Mas enquanto na chamada música erudita o arranjo tinha a função de “facilitar” a execução (e a escuta) de determinada peça, na música popular o intuito era justamente o oposto: fornecer ao gênero popular (geralmente a canção), concebido como melodia acompanhada (ou por um único instrumento harmônico, como o violão, ou pelo grupo conhecido como “regional”, derivado das rodas de choro) uma densidade sonora que originalmente não existia.

No tocante ao arranjo para a música popular, as Bandas Militares foram, inicialmente, uma de suas principais referências. Surgidas na França pré-Revolucionária, essas agremiações musicais foram responsáveis, no Brasil e em outros países, pela difusão massiva dos novos gêneros urbanos que surgiam na passagem do século XIX para o XX. No Rio de Janeiro do início do século, destacava-se a Banda do Corpo de Bombeiros, uma das que mais gravou discos no início do século. O conjunto foi fundado e dirigido pelo maestro e compositor Anacleto de Medeiros, a quem se atribui a criação de uma linguagem orquestral popular no Brasil, ao fundir a linguagem das bandas à das rodas de choro.

Além de divulgar diversos gêneros de danças populares em voga (polcas, mazurkas, shottisches, maxixes etc.), as bandas de música também eram um dos poucos espaços de formação musical para os indivíduos das classes mais baixas. Muitos músicos negros encontraram um reduto nas bandas militares, sobretudo naquelas formadas por soldados remanescentes da Guerra do Paraguai (Reis, 1999:38). Acredita-se também que tais bandas

tivessem origem nas orquestras de barbeiro, que passam a ser documentadas no Brasil em meados do século XVIII, sendo constituídas basicamente de negros e mulatos (Tinhorão, 1998:161). Nelas também tiveram espaço músicos de origem humilde, como Francisco Braga, mais conhecido por sua atuação no campo da música erudita, ou ainda Paulino Sacramento e Albertino Pimentel (o Carramona), que mais tarde atuariam como compositores e arranjadores no teatro de revista. Os três tiveram sua formação na Banda do Asilo de Meninos Desvalidos, localizado onde hoje fica a Escola Estadual João Alfredo, no Rio de Janeiro.

O teatro de revista também abrigou alguns grandes maestros e arranjadores do início do século, tais como os hoje desconhecidos Bento Mussuranga, Roberto Soriano e Assis Pacheco. Mas foi certamente a indústria fonográfica que desempenhou o papel principal no desenvolvimento do arranjo brasileiro. No final da década de 1920, com o advento do sistema elétrico de gravação, chegam ao Brasil empresas multinacionais norte-americanas, que viam no país um mercado promissor para o consumo de discos, sobretudo os de música popular.

Durante a fase da gravação mecânica, utilizavam-se preferencialmente instrumentos de metal e vozes impostadas, baseadas na técnica do *bel-canto*, que possuíam a amplitude (intensidade) necessária para mover a agulha gravadora e criar um sulco na cera prensada, registrando-lhe o espectro do som. Com o advento da gravação elétrica, em 1927, e o conseqüente aumento da sensibilidade do diafragma do microfone, amplia-se enormemente a gama de timbres que podiam ser gravados, incluindo as cordas, as vozes “pequenas” e instrumentos percussivos que antes não eram captados com precisão. Os singelos regionais (grupos instrumentais compostos de violão, cavaquinho, percussão e um instrumento melódico – flauta, clarinete, bandolim etc.) são, assim, substituídos por grandes orquestras.

O acompanhamento da linha melódica, geralmente improvisado a partir de uma harmonia dada, passa a ser registrado em partitura, pois embora a linguagem orquestral desenvolvida na música popular não dependesse da escrita, como na música de concerto, também não era totalmente ágrafa, valendo-se de recursos da chamada música ‘cultura’, mesclados à cifragem da música popular. Desde então, parece inconcebível produzir um disco sem que, por trás dos microfones, figure um profissional (o arranjador) responsável pela *sonoridade final* da música.

O desenvolvimento da indústria fonográfica ocasionou, ainda, o surgimento de uma linguagem sonora própria do disco, que Maurício Teixeira denominou “linguagem fonogênica”. Esta consiste num “padrão de organização de timbres, dinâmicas (de intensidade e tempo), combinações e modulações harmônicas e acentuações e divisões rítmicas, permeados pelos processos de industrialização e comercialização da música gravada. O arranjo era, nesse momento, uma das principais ferramentas desse padrão” (Teixeira, 2001:63).

O surgimento e a expansão das rádios no Brasil, por sua vez, estiveram intimamente ligados à construção de uma linguagem orquestral na música popular, sobretudo nos anos 40 e 50. Num momento em que praticamente todas as emissoras eram dotadas de orquestras próprias, para as quais eram escritos arranjos inéditos, os orquestradores desempenharam um papel importantíssimo na construção de uma “sonoridade brasileira”. Fazem parte dessa geração nomes como Radamés Gnattali, Léo Peracchi, Gaó (Amaral Gurgel), Edmundo Peruzzi, Alberto Lazzoli, entre outros. Tais arranjadores foram os responsáveis pelo processo que José Miguel Wisnik denominou a “sinfonização” da música popular. Iniciada no âmbito da música erudita, e tendo entre seus principais representantes o compositor Villa-Lobos, que “trouxo para a moldura do concerto a música dos espaços populares”

(Wisnik, 1982:164), o processo de *sinfonização nacionalista* acabou por invadir também o espaço da música popular, através, por exemplo, da introdução de cordas nas orquestrações do samba. Pretendia-se, com isso, educar a escuta do povo brasileiro, por meio de uma sonoridade o mais próximo possível da chamada música de concerto. Tal aspiração “erudita” foi perpetuada nos anos 60 pelo movimento da chamada Bossa Nova e seus seguidores.

Em cada um desses momentos históricos, o arranjo revela as características da escuta dominante e das sonoridades tidas como aceitáveis em cada época e sociedade. Assim, ao lado do estudo dos aspectos formais e poéticos da canção popular, a análise dos arranjos parece-nos fundamental para a compreensão das relações entre História e Música.

*

Para encerrar, uma última consideração, que diz respeito às limitações das fontes no estudo da música popular. Desnecessário retrair, aqui, as enormes dificuldades enfrentadas pelo pesquisador nesse sentido⁴. No caso daqueles que se dedicam aos arranjos, o problema se torna ainda maior. Embora não seja impossível analisá-los a partir de seus registros sonoros (gravações), o contato com a partitura parece-nos imprescindível, uma vez que, ao contrário da composição de letras e melodias das canções, o arranjo musical é, quase sempre, realizado diretamente sobre a pauta. No entanto, por se tratar de um produto “efêmero”, em geral produzido ou para gravação em disco, ou para uma única apresentação (em rádio ou ao vivo), tais partituras têm vida curta, restritas aos arquivos das rádios e

⁴ Um mapeamento dos principais entraves enfrentados pelo pesquisador em música popular é apresentado por José Geraldo Vinci de Moraes (Moraes, 2003).

gravadoras ou ao acervo pessoal dos músicos, uma vez que pouquíssimos arranjos de música popular foram (ou têm sido) publicados pelas casas editoras de música⁵.

Com relação aos acervos das gravadoras, quase nada foi preservado, e o pouco que resta é, muitas vezes, inacessível aos pesquisadores. No caso dos acervos pessoais dos músicos, o caso é ainda mais frustrante. Mesmo preservadas, as partituras aí existentes muitas vezes são inacessíveis ao pesquisador. Pertencentes aos herdeiros dos compositores/arranjadores, esses acervos ficam submetidos ao arbítrio (e, muitas vezes, aos interesses econômicos, vinculados aos direitos autorais, uma vez que se trata, quase sempre, de trabalhos inéditos) dos familiares. É o caso, por exemplo, do acervo pessoal de Pixinguinha, depositado no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, cujo acesso ao público é bastante restrito.

Restam os acervos das rádios, os quais, mesmo quando tornados públicos, enfrentam enorme dificuldade de acesso e preservação. É o caso da Coleção Radio Nacional do Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro. Um número significativo dos arranjos produzidos para os diversos programas da emissora encontra-se disponível para consulta, malgrado as condições de conservação e organização, muito distantes das ideais. De todo modo, um levantamento mais apurado dos acervos radiofônicos existentes no Brasil ainda precisa ser realizado.

No caso das gravações, as dificuldades são menores. Embora grande parte da discografia brasileira em 78 rotações tenha se perdido, uma parcela significativa foi preservada por instituições (como a Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, a Divisão de

⁵ A impressão e publicação de arranjos de música popular foi significativa apenas nas décadas de 1920 e 1930, em função da existência de um número maior de orquestras de salão, especialmente as denominadas *jazz bands*. Lembro, nesse sentido, a publicação “Radamés Orquestra”, publicada pela Casa Vieira Machado, ou as orquestrações de Pixinguinha publicadas pela editora Irmãos Vitale na década de 1940.

Música da Biblioteca Nacional ou a Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo, que possui um acervo de 70 mil discos, o maior do país) e colecionadores. Estes últimos, em muitos casos, têm sido incentivados a vender seus acervos a instituições que tenham melhores condições de organizá-los, preservá-los e disponibiliza-lo ao público, como o fizeram José Ramos Tinhorão e Humberto Franceschi, em parceria com o Instituto Moreira Sales. Restam os programas de rádio, uma fonte importantíssima para o estudo dos arranjos. O principal acervo, nesse sentido, é o da Coleção Rádio Nacional do MIS-RJ, que há anos vem sendo disponibilizado de maneira comercial pela empresa *Collector's*.

Finalmente, é necessário ressaltar a importância de fontes extra-musicais para o estudo do arranjo, tais como críticas produzidas em revistas especializadas em música popular, que nos auxiliam a compreender sua recepção, ou depoimentos dos atores envolvidos no processo, muitos deles disponíveis no acervo do MIS-RJ ou na Série Depoimentos, da *Collector's*.

Bibliografia

Adorno, Theodor. 1975.

“O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. In: *Os Pensadores*, vol. XLVIII. São Paulo: Abril.

Coelho, Márcio Luiz Gusmão. 2002.

Elementos para a análise semiótica do arranjo na canção popular brasileira (dissertação de mestrado). São Paulo: FFLCH-USP.

Gava, José Estevam. 2002.

A Linguagem harmônica da Bossa Nova. São Paulo: Editora da UNESP.

Ikeda, Alerto T.

“Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco”. *Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Bogotá, 2000. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>

Data de consulta: 05/2005.

- Moraes, José Geraldo Vinci de.
“Música Popular: fontes e acervos”. In: *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, 4/5, 2003: 400-406.
- Teixeira, Maurício de Carvalho. 2001
Música em Conserva. Arranjadores e modernistas na criação de uma sonoridade brasileira. São Paulo, FFLCH-USP (dissertação de mestrado).
- Tinhorão, José Ramos. 1998
História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Ed. 34.
- Reis, Leticia Vidor de Souza. 1999.
Na Batucada da Vida samba e política no Rio de Janeiro: 1889-1930. (tese de doutoramento) São Paulo, FFLCH-USP.
- Sandroni, Carlos. 2001
Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro. 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, Ed. UFRJ.
- Szendy, Peter. 2001.
Écoute. Une histoire de nos oreilles. Paris: Les Éditions de Munuit.
- Tatit, Luiz. 1996.
O Cancionista. São Paulo: Edusp.
- Tatit, Luiz. 2004.
O Século da Canção. Cotia: Ateliê Editorial.
- Weber, Max. 1995.
Os fundamentos racionais e sociológicos d música. São Paulo: Edusp.